

## **DISSOLUÇÃO DO ESTÉTICO E RESISTÊNCIA: DA PARATAXE AO TERCEIRO CONTINENTE**

## **DISSOLUTION OF AESTHETICS AND RESISTANCE: FROM PARATAXIS TO THE THIRD CONTINENT**

**Kelvin Falcão Klein<sup>1</sup>**

**Resumo:** O objetivo deste ensaio é propor uma reflexão teórica acerca das relações possíveis entre o estilo paratático e a estética, compreendida como disciplina e horizonte de experimentação artística. Para tanto, o recurso ao estilo paratático é rastreado em uma série de textos e autores, começando com Hayden White (1971, 1973, 1980), passando por Hal Foster (1996), Georges Didi-Huberman (1998), Jacques Rancière (2003), até chegar nas reflexões de Reinaldo Laddaga sobre a estética da emergência (2006) e a estética de laboratório (2010), e nas elaborações de Ivan Jablonka acerca do “terceiro continente” (2016). O estilo paratático é mobilizado como dispositivo de resistência à dissolução do estético, organizado a partir de três linhas de fuga simultâneas e complementares: preocupação com a montagem (de temporalidades e referências); reivindicação de um presente instável (um ponto de vista contingente que recusa a totalidade); e abertura da cronologia em prol de uma fabricação da história (como defesa da dimensão plástica e maleável do próprio devir histórico).

**Palavras-chave:** parataxe; estética; história.

**Abstract:** The purpose of this essay is to propose a theoretical analysis of the possible contacts between the paratactic style and aesthetics, understood as a discipline and as horizon for artistic experimentation. To achieve this, the recourse to the paratactic style is tracked in a series of texts and authors, starting with Hayden White (1971, 1973, 1980), passing by Hal Foster (1996), Georges Didi-Huberman (1998), Jacques Rancière (2003), until arriving at Reinaldo Laddaga’s reflections on the aesthetics of emergency (2006) and aesthetics of laboratory (2010) and Ivan Jablonka’s elaborations on the “third continent” (2016). The paratactic style is mobilized as a device for resisting the

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Centro de Letras e Artes / Programa de Pós-Graduação em História, Rio de Janeiro/RJ: <kelvin.klein@gmail.com>.

dissolution of aesthetics, organized from three simultaneous and complementary lines of definition: the concern with the montage (of temporalities and references); the demand for an unstable present time (a contingent point of view that refuses wholeness); and the opening of the chronology in favor of a fabrication of history (as a defense of the plastic and malleable dimension of historical process).

**Keywords:** Parataxis; Aesthetics; History.

## 1.

Em 1971, no livro coletivo intitulado *Liberations: New Essays on the Humanities in Revolution*, Hayden White publica seu ensaio “The Culture of Criticism”, dedicado a uma leitura comparativa dos trabalhos de Erich Auerbach, Karl Popper e E. H. Gombrich. Além de uma aproximação de trajetórias intelectuais, o que está em jogo é também uma aproximação de disciplinas e campos discursivos: história da literatura (Auerbach), história da arte (Gombrich) e história da ciência (Popper). Para os três autores em questão, “a civilização moderna, esclarecida e progressista é sustentada por um conjunto de comprometimentos morais e intelectuais”, com suas “formas expressivas características ligadas às tradições do realismo humanista” (WHITE, 2010, p. 103).<sup>2</sup> Tal postura, no que diz respeito ao contexto artístico, leva a uma recusa das vanguardas: Gombrich desaprova o cubismo, porque este tentou frustrar a percepção mais do que refiná-la; Auerbach critica Joyce e Kafka, porque neles o psiquismo escapa ao controle da tradição (pp. 106-107).

White, no entanto, encontra no próprio trabalho de Auerbach uma estratégia de descrição crítica dos artefatos artísticos que serve adequadamente também às vanguardas. Trata-se do “estilo paratático”, modo de organização dos elementos que privilegia um arranjo lateral, resistindo a certo impulso de hierarquização na combinação de imagens e percepções. Para White (2010, p. 109), a ordem paratática teorizada por Auerbach serve para descrever a “música aleatória”, o “*happening*, muito da *pop art* e também as técnicas da *nouvelle vague* no cinema e do *nouveau roman*”. Em *Humanismo e crítica democrática*, ao comentar a reflexão de Auerbach sobre o estilo paratático em Homero, Edward Said (2007, p. 125) afirma que “na parataxe, palavras e frases se adicionam, em vez de se subordinar, umas às outras”. O estilo paratático, portanto, responsável pelo dinamismo da *Ilíada*, é adequado

---

<sup>2</sup> Todas as traduções de citações deste artigo são de minha autoria.

também como diagnóstico dos efeitos estéticos peculiares das obras de Merce Cunningham e Samuel Beckett, por exemplo.<sup>3</sup>

Os termos utilizados por White (2010, p. 110) em sua constatação, no entanto, surgem tingidos de certo idealismo que ele mesmo critica em Popper, Gombrich e Auerbach: o estilo paratático daria conta da “representação de um mundo” no qual se “transcendeu” a “hierarquia, subordinação e dominação” e o “conflito trágico”. Para além do léxico utilizado, um movimento é claro e produtivo no resgate proposto por White do estilo paratático de Auerbach: tal estilo apresenta o esforço da vanguarda de construir um contexto não de substituição progressiva de protocolos de dominação, mas de convivência e atravessamento; além disso, o movimento paratático arma uma crítica às posições privilegiadas e naturalizadas (posições no tempo e na história; posições políticas ou de consciência; posições que dizem respeito ao corpo e à sexualidade), deixando visível a função histórica da imaginação paratática, ou seja, sua potência como “complexificadora” das relações estabelecidas entre ética e estética, arte e sociedade.

Para meus propósitos neste ensaio, o que é digno de nota na argumentação de White é sua insistência na capacidade da vanguarda de reciclar (ou de apresentar soluções de continuidade para) elementos

---

<sup>3</sup> Quando o ensaio é republicado em 2010, White acrescenta uma nota na qual reformula sua apreciação inicial do trabalho de Auerbach (e que retrospectivamente salienta a relevância de seu resgate do estilo paratático para a leitura da arte pós-Segunda Guerra Mundial). A partir de discussões com Frank Kermode, Norman Rudich e Victor Gourevitch, White se diz propenso a ver Auerbach como um pensador bem mais simpático às reivindicações vanguardistas do que Popper e Gombrich: “isso porque ele tem uma consciência (especificamente hegeliana) das possibilidades criativas de toda revolução na consciência, seja na direção de uma consistência formal, seja na direção de uma resistência ‘paratática’ a tal consistência” (WHITE, 2010, p. 358). Em um de seus últimos ensaios, “Filologia da literatura mundial”, Auerbach (2007, p. 372) chega a escrever: “Temos de retornar, em circunstâncias diferentes, ao que a cultura pré-nacional da Idade Média já possuía: à consciência de que o espírito não é nacional”. Said (2007, p. 121), no livro já citado, acredita ver nesse ensaio um “tom um tanto pessimista”. Minha argumentação aqui buscará reconfigurar o pessimismo de Auerbach em direção a uma chave irônica (na acepção tropológica de Hayden White), enfatizando justamente as “possibilidades criativas de toda revolução na consciência”. Sobre a revisão contemporânea de Auerbach, consultar os artigos de Mathura Umachandran (2019, pp. 427-452) e Aamir Mufti (2011, pp. 93-102). É pertinente, no contexto deste ensaio, resgatar a distinção proposta por Edward Said (em seu livro *The World, the Text, and the Critic*, de 1983) entre “filiação vertical”, *vertical filiation*, e “afiliação horizontal”, *horizontal affiliation*, termo que reconhece a ruptura da transmissão “autoral” diante da autoridade da transferência direta, e que pode ser tomado como uma variação do estilo paratático (SAID, 1983, p. 18).

descritivos, críticos e teóricos do passado sem, contudo, abandonar a intervenção disruptiva sobre o presente. Esse gesto de reciclagem é reiterado por vários autores das últimas décadas, mostrando tanto resistência a uma dissolução do estético, quanto multiplicação dos esforços de reformulação da estética como disciplina e como horizonte. Escrevendo em 1971, White toma como exemplos daquilo que chama de “vanguarda” uma ampla gama de obras: cita desde James Joyce (cujo *Finnegans Wake* é de 1939), Samuel Beckett (*Molloy*, 1951; *Malone meurt*, 1951; *L'innommable*, 1953) e Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*, de 1953; *La Jalousie*, de 1957), até o cineasta Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, de 1959; *L'Année dernière à Marienbad*, de 1961), o coreógrafo Merce Cunningham (*Suite for Five*, 1956-1958), o músico John Cage (*A Year from Monday*, 1967) e o filósofo Herbert Marcuse (*One-Dimensional Man*, 1964). Fica claro que o estilo paratático opera não só no interior das obras listadas, mas se evidencia também na operação crítica de listagem exercitada por White: a dissolução da hierarquia observada na dinâmica estética das obras de vanguarda é performada também na descrição crítica de White do período em questão (*grosso modo*, 1939-1971).

Em *Metahistory*, seu livro de 1973, White retoma rapidamente a noção de estilo paratático em um comentário sobre *A cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt (livro lançado originalmente em 1860): no trecho analisado (sobre Boiardo e Ariosto), o historiador suíço reporta percepções que se articulam em um tema (como uma pintura impressionista), e não em uma tese (WHITE, 1975, p. 260).<sup>4</sup> Em artigo de 1975 (“The Problem of Change in Literary History”), o autor afirma que

---

<sup>4</sup> Não é a primeira vez que Hayden White faz uso da metáfora da pintura impressionista para descrever o trabalho historiográfico. Em ensaio de 1958, “Religion, Culture, and Western Civilization in Christopher Dawson’s Idea of History”, ao comentar o pensamento histórico inglês realizado na esteira do empirismo de Hume (especialmente Dawson, Collingwood e Toynbee), White (2010, p. 23) fala de uma posição intermediária, entre ciência e arte, dentro da qual o “método de investigação é objetivo” e o “modo de exposição é artístico”. O “efeito intelectual” do trabalho desse “historiador inglês” genérico é semelhante àquele “recebido visualmente de uma pintura impressionista: tende a ser um brilhante exercício de técnica, abundante em charme e intuição (um feito notável por si só, sem dúvida) mas insuficiente em termos de profundidade e autoconsciência filosófica” (p. 23). Para o contexto do século XIX em geral, e o trabalho de Burckhardt em particular, a metáfora da pintura impressionista serve como indicação de um potencial narrativo a ser revalorizado na escrita do passado; no contexto da década de 1950, a metáfora, por outro lado, serve a White como forma de diagnóstico em um debate sobre as relações entre “ciência” e “arte” na escrita da história. Em nota, ele cita C. V. Wedgwood e sua formulação “recente” (1956) de que a escrita da história é um híbrido de arte e ciência (WHITE, 2010, p. 353).

toda periodização imposta à história literária envolve uma tensão entre a disposição paratática dos artefatos artísticos (lado a lado, em convivência criativa) e a disposição hipotática, com a determinação de lugares privilegiados para certos artefatos (2010, p. 161). Por fim, em artigo de 1980 (“The Value of Narrativity in the Representation of Reality”), publicado na *Critical Inquiry* e hoje disponível na coletânea *The Content of the Form*, White (1990, p. 8) analisa os Anais da Abadia de São Galo, especialmente as anotações referentes ao século VIII (709-734): o registro em forma de calendário enfatiza a localização dos eventos no tempo cronológico, e não eterno; o registro não apresenta hierarquia (pontos altos, pontos baixos), é “paratático e interminável”, enfatizando a temporalidade daquilo que é “humanamente experimentado”.

Esses usos do estilo paratático como ferramenta de descrição crítica por parte de White enfatizam, pela via do contraste, a produtividade da leitura da vanguarda como evento estético que, simultaneamente, descarta e mantém, sustenta e suplanta elementos do passado.<sup>5</sup> Até certo ponto, o autor explora a imaginação histórica de Auerbach em *Mimesis*, que já sustenta em vários casos o caráter disruptivo (para a linguagem e para a tradição literária) do estilo paratático, com a reconfiguração decisiva de observar a vigência da parataxe para além do marco referencial estabelecido por Auerbach. Como é seu hábito, White de certa forma desnaturaliza o recurso ao estilo paratático, mostrando sua dimensão dúplice, tanto de operação estética quanto de forma de atenção crítica, o

---

<sup>5</sup> Não se pode deixar de mencionar que, em certo sentido, trata-se de uma elaboração da *Aufhebung* de Hegel, elaboração essa pensada a partir daquilo que Michel Foucault (2006, pp. 72-73) aponta em 1970, na Aula Inaugural no Collège de France: “escapar realmente de Hegel supõe apreciar exatamente o quanto custa separar-se dele; supõe saber até onde Hegel, insidiosamente, talvez, aproximou-se de nós; supõe saber, naquilo que nos permite pensar contra Hegel, o que ainda é hegeliano; e medir em que nosso recurso contra ele é ainda, talvez, um ardil que ele nos opõe, ao termo do qual nos espera, imóvel e em outro lugar”. Antes disso, em 1968 (precisamente no seminário de Jean Hyppolite, a quem Foucault substituirá), Jacques Derrida (1991, pp. 107-148), em seu texto “O poço e a pirâmide”, comentará certa “indecidibilidade tradutória” operando no termo de Hegel. Trinta anos depois, em um evento ocorrido em 1998 (no qual apresenta a conferência “O que é uma tradução ‘relevante’?” [*Qu’est-ce qu’une traduction ‘relevante’?*]), Derrida (2005) retorna à *Aufhebung* de Hegel, agora para posicioná-la em conjunto com uma série de outros termos “intraduzíveis” que, não obstante, permanecem em processo de tradução. Uma abordagem interessante da atualidade da *Aufhebung* (a partir de Gayatri Spivak e da literatura comparada) está no artigo de Nabil Araújo (2015, pp. 83-100), “Do ‘viver’ e do ‘morrer’ nos estudos literários: Gayatri Spivak e a morte da literatura comparada como *Aufhebung*”.

que se observa no exemplo de Burckhardt, que veicula narrativamente sua apreciação da poesia italiana a partir da dinâmica do “tema” (paratática) e não da “tese” (hipotática). Essa reflexão específica de White sobre o estilo paratático serve também para a afirmação de uma hipótese crítica de validade mais ampla: a cronologia sucessiva é uma ficção entre outras, ou seja, uma moldagem específica das abstrações intituladas “história” ou “tradição”. Isso posto, fica claro também que o estilo paratático ilustra de forma eloquente que o acesso aos artefatos artísticos localizados no tempo pode se dar em diferentes direções, sem responder a um sistema hierárquico prévio (que determinaria, por exemplo, que só podemos nos movimentar do passado em direção ao presente, ou vice-versa).

## 2.

Hal Foster publica, em 1996, *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, uma tentativa de apresentar (histórica e criticamente) os efeitos do contato entre arte, capitalismo e teoria cultural nas últimas décadas do século XX, lançando mão de uma série de campos discursivos (psicanálise, filosofia, história da arte) e abordando a produção de vários artistas (Duchamp, Pollock, Rauschenberg, Barbara Kruger, entre muitos outros). Parte do objetivo de Foster é dar conta tanto da produção artística da segunda metade do século XX quanto da elaboração crítica desenvolvida a partir dessa produção. Sua visão panorâmica favorece a percepção de que a relação entre “arte” e “crítica” (e a relação entre diferentes abordagens no interior dos dois campos) se dá em uma dinâmica tensionada de descarte e manutenção, como no exemplo da arte *pop*: “a arte *pop* poderia ser vista menos como uma volta à representação depois do expressionismo abstrato do que como uma virada para a simulação – para a produção em série das imagens cuja conexão com os originais, sem falar na semelhança aos referentes, geralmente é atenuada” (FOSTER, 2014, p. 103).

Todo campo discursivo marcado pela circulação de artefatos estéticos está aberto à reconfiguração e ao reposicionamento de seus critérios, de suas linhas de força e de seus protocolos de associação e distanciamento. É com essa condição em mente que Foster postula que um evento só é registrado por meio de outro que o recodifica: “só chegamos a ser quem somos no efeito *a posteriori*”, e aqui ele faz uso da noção freudiana de *Nachträglichkeit*, aprofundando a analogia ao afirmar que “a vanguarda histórica e a neovanguarda” (precisamente a passagem da qual se ocupa também Hayden White) são constituídas de maneira semelhante, como

“um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito *a posteriori* que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição” (FOSTER, 2014, p. 46). Sem fazer referência ao estilo paratático, mas também interessado na articulação possível entre crítica e história, ele se aproxima da consideração de White acerca da mobilidade sem hierarquia como uma etapa decisiva da leitura do presente. Adiante, Foster (2014, p. 189) condensa esse debate: “não existe um simples *agora*”, pois “todo presente é assíncrono, uma mistura de tempos diferentes”, uma vez que “cada época sonha a seguinte, como Walter Benjamin certa vez observou, mas nesse processo ela revê a anterior”.

O que está sendo salientado aqui é que tanto a “arte” quanto a “crítica”, bem como as possíveis “histórias” de cada campo, são mais construídas do que descobertas, mais fabricadas do que reveladas. A apresentação dessa construção pode se dar a partir do estilo paratático que White identificou nas vanguardas, a partir do efeito *a posteriori* que articula o processo contínuo de protensão e retenção de que fala Foster, e assim por diante. Esse caminho é seguido também por Georges Didi-Huberman quando, em 1998, publica o ensaio “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”, no qual não só desenvolve o gesto frisado em White e Foster logo acima (“fabricação da história” e não “descoberta” ou “revelação”), mas também incorpora duas noções decisivas: “anacronismo” e “inatualidade”. Ele utiliza o caso de Carl Einstein para postular a ampla validade crítica da abordagem “paratática”, baseada na “complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos”, para retomar os termos explorados até aqui e poder seguir em frente. “Inatual por sua escrita, por seu estilo crítico”, escreve Didi-Huberman (2003, p. 21), “a obra de Carl Einstein o é também pelo conjunto de referências teóricas em que se desdobra e em que se debate contraditoriamente”. O que está em questão nesse ensaio do autor não é apenas resgatar a figura de Einstein e seu apagamento no discurso da história da arte, mas também reconfigurar, em fins do século XX, a própria noção da “fabricação da história” como efeito da desnaturalização dos métodos de seleção, montagem e interpretação dos artefatos críticos e artísticos.

Outro aspecto fundamental é que Einstein não é abordado por Didi-Huberman pelo viés de uma singularidade irrepetível – pelo contrário,

sua “inatualidade” é tensionada pelo contato com outros pensadores que eram seus contemporâneos, como Walter Benjamin, Georges Bataille e Aby Warburg. A história, para Einstein, escreve Didi-Huberman (2003, p. 27), é “uma luta” e “um conflito”, um “modo de não se satisfazer com nenhuma polidez acadêmica” e de “dramatizar sem descanso o pensamento, como faziam seus contemporâneos Georges Bataille ou Walter Benjamin”; ou ainda: “modo de progredir no saber contra todas as autolegitimações a que se presta geralmente a aquisição de uma competência ‘científica’. Modo de não ser jamais o ‘guardião’ da disciplina que exercia com tanta exigência. Modo de abrir [...] um corpo de evidências”. Em certo sentido, trata-se de uma “fabricação” da história em duas frentes: Didi-Huberman expande parataticamente a história da arte no presente (1998) com a inserção “anacrônica” de Einstein e, ao mesmo tempo, complexifica certa visão consolidada da história da arte no início do século XX, reconfigurando certas balizas conceituais a partir da intervenção de Einstein e de seu confronto com outras figuras estabelecidas (de Giorgio Vasari a Erwin Panofsky).

Didi-Huberman ressalta o fato de Carl Einstein ter publicado seu livro *A arte do século XX* já em 1926, não com o intuito de estabelecer uma suma da arte produzida até o momento, e sim com a intenção metodológica de pensar a relação entre história e estética de forma aberta, provisória e em constante reformulação (a ironia do título faz parte do gesto de desfamiliarização do modo teleológico de se pensar a periodização histórica). Com isso em mente, Einstein exigirá, escreve Didi-Huberman (2003, p. 32), “que se pratique a história da arte contra certa noção de história e, mais precisamente, contra os modelos positivista, evolucionista e teleológico que sustentam geralmente a análise histórica das imagens”, tentando “desenvolver uma dialética não hegeliana – uma concepção da história como ‘luta’ não apaziguável, irreduzível a todo saber absoluto – que é também uma genealogia ao modo nietzscheano”. Einstein, já no início do século XX, reorganiza certas linhas de força responsáveis pela sustentação da crítica estética até aquele momento – com a mobilização contra-hegemônica de Nietzsche deslocando a preponderância hegeliana (frisando que esse desenho é, em grande medida, uma “ficção crítica” de Didi-Huberman, que seleciona os elementos condizentes com sua própria

trajetória – é esse movimento, de resto, que mais me interessa aqui e que foi observado, mais acima, também em Hayden White<sup>6</sup>).

É instrutivo ler os comentários de Didi-Huberman sobre Carl Einstein em contraste com a elaboração crítica de Foster em *O retorno do real*: publicados com uma diferença de três anos e lidando com manifestações estéticas do século XX diametralmente opostas (as primeiras décadas em Didi-Huberman; as últimas décadas para Foster), alcançam, ainda assim, um terreno compartilhado. Fazendo referência ao trabalho de Einstein sobre a escultura negra, Didi-Huberman (2003, p. 40) o cita diretamente: “o que assume importância histórica [geschichtlich Wirkende] é sempre função do presente imediato [unmittelbaren Gegenwart]”, comentando logo na sequência que “só ganha sentido na história o que aparece no anacronismo, o anacronismo de uma colisão onde o Outrora encontra-se interpretado e ‘lido’, ou seja, posto à luz pelo advento de um Agora resolutamente novo”, não havendo, portanto, possibilidade de dissolução do estético na medida em que “as obras são, em geral, os primeiros interpretantes das obras”. Já vimos como Foster (2014, p. 189) escreve que “não existe um simples *agora*”, pois “todo presente é assincrônico, uma mistura de tempos diferentes”, fórmula elaborada não apenas a partir da reflexão sobre as referências “pós-modernas” imediatas que cita (Fredric Jameson, Lyotard, Hilton Kramer), mas também a partir de trabalhos anteriores, feitos inclusive por contemporâneos de Carl Einstein

---

<sup>6</sup> Stéphane Huchet (2020, p. 204), em artigo sobre a obra de Georges Didi-Huberman, ao comentar o ensaio do qual me ocupo aqui (“O anacronismo fabrica a história”, de 1998), escreve que este autor “identifica em C. Einstein um projeto crítico e epistemológico revolucionário. Parece, inclusive, ao leitor de hoje que, ao falar dele, ao elogiar sua visão crítica, Didi-Huberman faz novamente, em negativo, seu autorretrato”, ao mesmo tempo em que frisa a importância de Aby Warburg para seu pensamento: “Uma parte potente da obra de Didi-Huberman, já iniciada no fim dos anos 1990, com um ápice no início dos anos 2010, é consagrada aos possíveis desdobramentos de sua obra singular. Didi-Huberman não o teria ‘encontrado’ sem a existência de um solo solidamente fundamentado, que preparou sua recepção de maneira que podemos qualificar de imanente. São duas *paixões* pelas imagens que encontramos no mestre do início do século XX e no do início do século XXI..., *paixões* pelas imagens vivas, movimentadas, turbulentas”. Gostaria de destacar aqui como a permanência do estético se dá também por meio da mobilidade paratática das escolhas da crítica: Huchet argumenta que a posição singular de Didi-Huberman na contemporaneidade é resultado (entre outros elementos) da articulação que o mesmo realiza de Einstein e Warburg em uma sorte de “autorretrato” compósito – uma dimensão “parasitária” do trabalho do pensamento que recorda aquilo que J. Hillis Miller (1995, p. 46) escreveu em “O crítico como hospedeiro”, de 1979: “O texto crítico e o texto literário são, um em relação ao outro, parasita e hospedeiro, cada qual alimentando-se do outro e sendo por ele alimentado, destruindo-o e sendo por ele destruído”.

(Benjamin, Ernst Bloch, Freud): todo evento chega “cedo demais ou tarde demais”, complementa Foster, “e nossa consciência” deles “é prematura ou posterior ao fato” (FOSTER, 2014, p. 189).

É igualmente instrutivo observar que, pela perspectiva compartilhada por Foster e Didi-Huberman, o século XX, pensado por eles em seus anos finais, está longe de ser concluído – ao menos no que diz respeito à reformulação constante da estética tanto como disciplina quanto como horizonte e à resistência oposta a sua dissolução a cada movimentação paratática do conjunto de comentários de uma dada época. Entre a completude irônica de um século que mal havia começado (com *A arte do século XX* de Carl Einstein 1926) e a incompletude de um século que reconhece a artificialidade de sua periodização (pela via do “anacronismo” que o fabrica e que opera a partir da manipulação de uma série de “retornos”), persiste uma sorte de “resto” não assimilável que, entre outras coisas, serve como dispositivo de resistência à dissolução do estético como horizonte da arte e da crítica.

Não é por acaso que Giorgio Agamben publica, em 1998, um livro intitulado *O que resta de Auschwitz*, no qual o “resto” é pensado como hiato e lacuna, e todo evento é inscrito no tempo a partir de um “duplo movimento”, “ativo e passivo”, diante do qual todo agente é mobilizado em sua dimensão dúplice de “subjetivação” e “dessubjetivação” (AGAMBEN, 2008, p. 116). É possível ainda mencionar o livro de Gérard Wajcman, *O objeto do século*, também de 1998, no qual ele resgata obras de Duchamp e Malevich (*Roda de bicicleta*, 1913; *Quadrado negro*, 1915, respectivamente) propondo novamente a ideia de um século inacabado e inacabável, cujo objeto definidor é a ausência, ou ainda, *l’Absence comme un objet* (WAJCMAN, 1998, p. 238).<sup>7</sup> É importante notar que Didi-Huberman, em

---

<sup>7</sup> Dois anos depois, em 2000, Agamben lança o livro *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*, no qual retoma o tema do “resto” de forma bem mais ampla, revisitando as epístolas paulinas pelo viés de um messianismo informado por Walter Benjamin (especialmente as teses sobre o conceito de história), Franz Kafka e Gershom Scholem, além de retomar autores como Carl Schmitt, Maurice Blanchot e Jacques Rancière. “O conceito messiânico de resto apresenta”, escreve Agamben, “mais de uma analogia com o proletariado marxiano, que não pode coincidir consigo mesmo enquanto classe e excede necessariamente tanto a dialética estatal quanto a dialética social dos *Stände*, porque ele sofreu ‘não uma injustiça particular, mas a injustiça absoluta [das *Unrecht schlechtin*]’. Ele permite, além disso, compreender melhor aquilo que Deleuze chama de ‘povo menor’, que está constitutivamente em posição de minoria (noção que tem por certo origens mais antigas, porque lembro que José Bergamín, que tinha vivido a guerra civil espanhola, costumava repetir quase como um adágio que *el pueblo es siempre minoria*). Num

seu livro *Imagens apesar de tudo*, de 2004, levanta ressalvas a ambos. No caso de Agamben, ao resgatar o juízo de que a visão dos “muçulmanos” nos campos de extermínio é algo que “o olhar humano não consegue” manter, Didi-Huberman (2020, p. 45) comenta que “falar assim é, entre outras coisas, ignorar toda a produção fotográfica de Éric Schwab”, que descobre e fotografa os campos e seus muçulmanos junto com as tropas americanas, ao final da guerra. De Wajcman, Didi-Huberman (2020, p. 47) questiona sua “bela estética negativa”, a qual defende a ideia de que “a Shoah foi e continua sem imagens”, uma “destruição sem ruína”, “para além da imaginação e aquém da memória”: “as duas pobres imagens enquadradas pela própria porta de uma câmara de gás, no crematório V de Auschwitz, em agosto de 1944”, encerra o autor, bastariam para refutar esse pensamento.

### 3.

Em seu livro *O destino das imagens*, publicado originalmente em 2003, Jacques Rancière (2012, pp. 54-57) propõe a noção de “grande parataxe”, dentro da qual “todas as medidas comuns das quais se nutrem as opiniões e as histórias são abolidas em proveito de uma grande justaposição caótica”, em uma “grande mistura indiferente das significações e das materialidades”, desenhando um arco histórico que leva de Flaubert e Zola até Deleuze, Guattari e os filmes de Godard, passando por Blaise Cendrars, Boccioni, Schwitters e Varèse. Mais uma vez a parataxe surge como uma ferramenta de descrição de um cenário complexo no qual há a tensão entre distintos artefatos estéticos (e também em Rancière o movimento paratático é incorporado ao seu argumento, visando uma crítica às posições privilegiadas e naturalizadas, complexificando as relações estabelecidas entre ética e estética, arte e sociedade, e assim por diante). A “sintaxe paratáxica”, acrescenta Rancière, também pode se chamar “montagem”,

---

provável sentido análogo, Foucault, numa entrevista dada em 1977 a Jacques Rancière, fala da plebe como elemento inatribuível e absolutamente irreduzível às relações de poder, que não é, porém, apenas exterior em relação a elas, mas assinala, de algum modo, o seu limite” (AGAMBEN, 2016, p. 73). Além de terem sido lançados no mesmo ano, os livros de Wajcman e Agamben tomam como núcleo organizador de suas hipóteses e argumentos críticos o mesmo evento, a Shoah. Wajcman, contudo, fala da Shoah como o indizível de nosso tempo e “nosso século” que, não obstante, segue reverberando em um conjunto de obras anteriores e posteriores (Duchamp e Malevich são requisitados como precursores dessa exploração do irrepresentável, do vazio, da ausência, assim como o filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, de 1985).

“estendendo a noção para além de seu significado cinematográfico restrito” (RANCIÈRE, 2012, p. 58). Adiante, ele ainda evoca indiretamente a proposição de Didi-Huberman (de que o anacronismo fabrica a história) ao escrever que “a história do cinema é a história da potência de fazer história”, um “poder de encadear” que não é o “poder do homogêneo”, mas o “poder do heterogêneo” (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

A manifestação paradigmática desse “poder do heterogêneo” da montagem é, para o autor, o projeto *Histoire(s) du cinéma*, que Jean-Luc Godard desenvolveu de 1988 a 1998. Mais do que isso, o projeto de Godard é representativo daquilo que Rancière denomina “regime estético da arte”, constituído “como uma série de apropriação das outras artes”: “entrelace de palavras, frases e textos, pinturas metamorfoseadas, planos cinematográficos misturados com fotografias ou fitas de cinejornal, eventualmente ligadas por citações musicais”, em suma, “pseudomorfozes” trespassadas por “uma operatividade metamórfica, que atravessa as fronteiras das artes e denega a especificidade dos materiais” (RANCIÈRE, 2012, pp. 51-52). O autor descreve um episódio da última parte de *Histoire(s) du cinéma* na qual Godard, a partir de um título emprestado de Ramuz, justapõe imagens de *Alexander Nevsky* (Sergei Eisenstein, 1938), da rendição do gueto de Varsóvia e do *Nosferatu* de Murnau (1922), completando a composição com a narração de um trecho da aula inaugural de Michel Foucault no Collège de France (*A ordem do discurso*, 1971). Ao fazer um balanço do “regime estético da arte” nas últimas décadas do século XX, Rancière (2012, p. 77) – em consonância com White, Foster e Didi-Huberman – identifica na “grande parataxe” o esforço de “reavivar uma nova sensibilidade diante dos signos e vestígios que testemunham uma história e um mundo comuns”, uma vez que “as formas contemporâneas da arte” se dedicam cada vez mais “ao inventário unanimista dos vestígios de comunidade, ou a uma nova figuração simbolista das potências da palavra e do visível, ou dos gestos arquetípicos e grandes ciclos da vida humana”.

Sua principal contribuição para o argumento que estou tentando construir neste ensaio é a aproximação entre parataxe e montagem. Assim como o estilo paratático busca estabelecer relações entre elementos para além da hierarquia e da subordinação, também a montagem – na medida em que busca encadear o heterogêneo, como aponta Rancière – opera a partir de um presente assincrônico, evidenciando a artificialidade de toda configuração (ou ainda, a fabricação de toda história). A montagem da

grande parataxe, cujo principal exemplo é o projeto *Histoire(s) du cinéma* de Godard (mas que poderíamos ligar também às ficções experimentais de Anne Carson, Maggie Nelson, Mario Bellatín, María Negroni, Sergio Chejfec, entre outros), explora o conteúdo de uma forma consciente de seus próprios processos, ou seja, enfatiza em seus movimentos a multiplicidade de camadas disponíveis em cada um de seus gestos (corte, sustentação, dissolução, passagem, atravessamento e assim por diante). O efeito da montagem paratática é evidenciar aquilo que é, ainda, lacuna (o que “resta” ser feito, pensado e mobilizado), e não buscar o resultado de uma completude ou de um esvaziamento. Nesse sentido, a montagem busca trabalho a partir do efeito *a posteriori* de que fala Foster (com base em Lacan e Freud), instaurando um processo contínuo de protensão e retenção na legibilidade de um passado repensado pelo viés do presente.

Reinaldo Laddaga busca ampliar esse conjunto de questões em seu livro *Estética da emergência*, de 2006, cujo objetivo é dar conta de uma “formação de outra cultura das artes” (como afirma no subtítulo) a partir de nove ensaios interligados que abordam vários campos da arte e do pensamento do presente: música, literatura, cinema, pintura, filosofia, sociologia, antropologia, cibernética, entre outros.<sup>8</sup> O autor entende a “emergência” como um momento abrupto de revelação dentro de uma série de eventos ou práticas, cuja especificidade instável está no fato de que não é esperada: a emergência será sempre uma ruptura, algo que não poderia ter sido previsto a partir da análise dos elementos surgidos anteriormente. A emergência dificilmente será aproveitada ou valorizada no contexto imediato de seu surgimento. Laddaga argumenta que ela está posta na história de forma

---

<sup>8</sup> A descrição crítica e análise da “estética da emergência” por parte de Laddaga é informada por uma série de outros trabalhos, muitos deles citados e comentados pelo próprio autor, dentre os quais é possível mencionar: a *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (1997), que lida com questões como a política das formas e a obra de arte como objeto parcial; *Uma arte contextual*, de Paul Ardenne (2002), que trata daquilo que chama de estéticas participativas no contexto contemporâneo, pensando o artista como ator social implicado; *Look: cem anos de arte contemporânea*, de Thierry de Duve (2001), uma retrospectiva crítica da arte do século XX a partir de três conceitos: “apresentação”, “endereço” e “comunidade”; *A cultura dos indivíduos*, de Bernard Lahire (2004), amplo estudo sociológico sobre a particularização da experiência de mundo na contemporaneidade; *A partilha do sensível*, de Jacques Rancière (2000), que visa, entre outras coisas, dar conta da dimensão estética da política; *Histórias, identidades e mudança política*, de Charles Tilly (2002), uma investigação da identidade como dispositivo de intervenção no debate público e nas tensões políticas; *Art Incorporated*, de Julian Stallabrass (2004), uma reflexão sobre as relações entre arte contemporânea, circulação monetária global e teoria política; entre muitos outros.

desconfortável, em confronto com os desejos do senso comum da época que lhe coube (sempre cedo demais ou tarde demais, prematura ou posterior ao fato): a “estética da emergência” será uma tentativa de dar conta do rastreamento desses vários momentos de irrupção artística desconfortável. Por isso a argumentação de Laddaga (2006, pp. 44-45) se movimenta, indo ao século XIX e voltando às intervenções de poucos anos antes, operando muitas vezes por triangulações: uma reflexão sobre as exposições de Sophie Calle leva à poesia de Baudelaire e à teoria da modernidade como tabu, de Theodor Adorno.

A arte contemporânea não cabe em demarcações restritas, escreve Laddaga, especialmente as que determinam se tal arte é “visual”, “escrita”, “sonora”, “plástica” ou “gestual”. O realizador que está por trás dessa arte também já não é o mesmo, já não ocupa as posições fixas de outrora, já não controla com exclusividade o andamento de “sua criação”, não é “iluminado”, alguém que maneja uma série de técnicas com alto grau de excelência e que, por isso, está distante ou acima de tudo da humanidade (o artista não é mais um guarda das fronteiras). A “estética da emergência” toma o artista não mais como vidente ou guardião (da língua, do saber, da técnica), mas como uma posição que condensa, provisoriamente, um exercício de intervenção sobre as formas de vida estabelecidas. Um exemplo do artista em sua feição contemporânea, como aponta Laddaga em seu livro, pode ser Sophie Calle e seu projeto “Cuide-se” (*Prenez soin de vous*, em francês).

O projeto começa com um bilhete de rompimento que a artista recebeu de seu então namorado: trata-se de um momento de indefinição, um momento que a “obra de arte” de Calle captura, pois está posicionada, a “obra de arte”, exatamente no espaço entre o namorado e o ex-namorado, entre o sentimento e o não sentimento, entre o ligado e o desligado, entre o íntimo e o estranho. A própria obra, portanto, “representa” esse momento em que a vida estava sobreposta em dois sentimentos contraditórios (aquilo que “resta” e que não pertence a nenhum dos dois estados). O bilhete do namorado dizia simplesmente: “cuide-se” (WORMS, 2007, pp. 250-257). Calle não internaliza o choque e decide transformá-lo em um processo artístico colaborativo, paratático, convidando dezenas de mulheres, das mais variadas origens, envolvidas nos mais variados ofícios, para reelaborarem aquele bilhete. O ex-namorado, responsável pelo bilhete, pouco depois apresenta também sua versão em um romance sobre sua história com Sophie Calle, *O convidado surpresa* (BOUILLIER,

2009). Esses trabalhos – artístico e literário – nos remetem ao pensamento de Laddaga (2006, p. 27): as formas de arte são modos de convivência, maneiras de questionar o “estar-no-mundo” e os procedimentos de aproximação e distanciamento dos corpos na sociedade. Desde a dimensão mais restrita (o bilhete, a comunicação conjugal), até a dimensão mais ampla (o espaço urbano, o embate entre centro e periferia nas cidades), essa “arte-convivência” se preocupa em extrapolar as fronteiras e, com o mesmo movimento, questionar as premissas que elaboraram tais fronteiras.

Laddaga (2006, pp. 159-161), aliás, dá o exemplo do cineasta Peter Watkins e seu projeto *A comuna (Paris, 1871)*, cujo objetivo é reconstruir cinematograficamente um evento revolucionário, com a ajuda de duzentos atores amadores e um grupo de historiadores, responsáveis por preparar as pessoas em “oficinas de reconstrução histórica”. A preparação levou meses, mas o registro do filme aconteceu em três dias, em 1999, em uma fábrica abandonada na periferia de Paris (um espaço que, noventa anos antes, havia sido utilizado por Georges Méliès para a realização de seus filmes pioneiros). O cenário de *A comuna* é todo conectado, com ambientes heterogêneos que se apresentam sucessivamente ao longo da gravação. A rua está dentro das casas e vice-versa. São múltiplos focos tomados de modo simultâneo, em um cenário que mescla elementos realistas (portas pintadas, tecidos de cortinas, vestimentas) e indicações deliberadas de construção (biombos, móveis de papelão). O filme tem seis horas de duração, e seu sistema de narração é quase jornalístico: apresentadores de uma ficcional “TV Versailles” visitam as ruas, conversam com os revoltosos e fazem comentários em direção à câmera, ao espectador. Esses apresentadores dão conta, paradoxalmente, de manter a ilusão do mergulho ao passado (1871) e estabelecer o vínculo com o presente da audiência, recordando o pacto fictício do projeto.

O filme aos poucos perde seu caráter reconstrutivo e passa a mostrar as discussões dos participantes do projeto, que se referem tanto à comuna de 1871 quanto ao filme que estão produzindo. “*A comuna* é, entre outras coisas, uma espécie de documentário sobre a filmagem de *A comuna*”, escreve Laddaga (2006, p. 165). Os atores conversam sobre o passado e o presente, o imediato da realização do filme e também a situação francesa, o descompasso entre a população e o governo, os problemas de moradia, de migração. Esses embates ficam acelerados à medida que o filme avança, acompanhando a tensão histórica (aquela

de 1871) que procura “representar” (“representação” construída não pelo “naturalismo” da encenação, mas pela dinâmica das vozes dos indivíduos presentes). Segundo o autor, para Watkins não há produto final ou situação teleológica ideal, pois cada participante do filme traz consigo, em potência, uma variabilidade infinita para o fim da(s) história(s). A disseminação da decisão sobre o objeto final, a “obra de arte”, desarma a máquina do sentido, o estabelecimento fixo das prioridades que guiam o “gosto”, a “qualidade” e a “categoria”. E, no caso específico de *A comuna*, a “obra de arte” incorpora também um agudo questionamento sobre o passado, sobre o que o presente toma como resultado daquilo que foi feito outrora ou, em outros termos, sua herança (nesse caso, mais uma vez, o anacronismo fabrica a história).

A “estética da emergência” não esgota um método ou sistema de apresentação de ideias, e sim combina maneiras heterogêneas de composição, visando “articular momentos de centralização e descentralização”, como escreve Laddaga (2006, p. 172): a “obra de arte” é um espaço de confluência de sujeitos em transformação, em “curso de invenção” e em direção a uma “comunidade possível”. Assim opera a emergência: na articulação das conversações e na distribuição dos suportes e dos espaços, para que aquilo que se pode “pensar” possa também ser “feito”. Uma “desinvenção da modernidade”, como quer Bruno Latour, ou uma “ampliação dos âmbitos de deliberação”, como quer o coletivo de escrita Wu Ming, ou a “articulação entre uma grande intensidade de participação e a manutenção da integração entre as partes”, como quer o projeto Linux (LADDAGA, 2006, p. 275). Como na escritura de Juan José Saer e W. G. Sebald (ainda segundo Laddaga), a subjetividade da arte é múltipla e se dá na errância, na construção de personagens (eu, ele, você) imersos em um tempo não da disposição hipotática, mas da interação paratática.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> No que diz respeito ao caso específico de W. G. Sebald e sua marca na literatura contemporânea, muito poderia ser dito, começando por uma reflexão acerca de seu peculiar procedimento de interação de discursos e formas (ensaio, autobiografia, diário de viagem, reflexão historiográfica, meditação filosófica etc.). Richard T. Gray, em seu livro *Ghostwriting: W. G. Sebald's Poetics of History*, de 2017, oferece uma detida análise estilística da obra de Sebald, enfatizando sua “arte da transição” (que se aproxima da bricolagem de Lévi-Strauss – GRAY, 2017, p. 301) e seu uso da justaposição e da parataxe como forma de manter a instabilidade da experiência também no nível da inscrição ficcional (que, no caso de Sebald, é intensificada pelo uso aparentemente documental de imagens e fotografias, que não ilustram a narrativa, mas estabelecem uma sorte de narrativa suplementar, difusa e subterrânea). O estilo paratático de Sebald, escreve Gray

Em 2010, com o lançamento de *Estética de laboratório: estratégias das artes do presente*, Laddaga amplia uma série de pontos do trabalho anterior. Em certo sentido, o “laboratório” é o espaço no qual a “emergência” pode ser percebida (e estimulada) em sua contingência e a partir da potencialidade de suas possibilidades: “a obra, se existe, não será um painel divisório, mas uma janela ou uma tela” (LADDAGA, 2010, p. 11). Na página seguinte, o autor desliza parataticamente em direção a uma enumeração provisória de obras e artistas representativos dessa deriva: César Aira, João Gilberto Noll, Sergio Pitol, V. S. Naipaul, Philip Roth, Joan Didion, W. G. Sebald, Pierre Michon, Annie Ernaux, Dave Eggers, Emmanuel Carrère, Andrea Zittel, Bruce Nauman e Pierre Huyghe.

Laddaga joga com noções como o “pós-social” e o “pós-tradicional” para dar conta do peculiar aparecimento do “eu” nas obras, justapondo e mesclando “ficção” e “confissão”. Os processos de modificação possível do ser ocorrem tanto na dimensão da simultaneidade da internet quanto no campo biológico expandido dos fármacos, das terapias e das intervenções cirúrgicas. Nesse contexto, a vida se torna “vida observada”, tanto na forma ativa quanto na passiva: os dispositivos situam o sujeito “em uma posição que não é somente de quem observa – na sala de cinema, com o desenvolvimento de uma história –, mas também de quem vigia”; consolida-se um “contínuo audiovisual” – expressão que Laddaga (2010, pp. 112-114) retoma de Paul Virilio –, dentro do qual “tudo se visualiza, se captura e se transmite instantaneamente”, transformando drasticamente “nossa experiência imediata do mundo” em um “presente torrencial”.

No capítulo intitulado “Um discurso potencial”, o autor recorre a uma aproximação entre dois romances: *O jogo da amarelinha (Rayuela)*, de Julio Cortázar, publicado em 1963, e *O romance luminoso (La novela luminosa)*, de Mario Levrero, publicado em 2005. Parte do argumento de Laddaga reside na diferença estabelecida entre um romance e outro no que diz respeito à forma e à organização daquilo que Cortázar chama de “capítulos

---

(2017, p. 305), segue uma “trajetória tática”, marcado por uma criativa reconfiguração de uma série de elementos heterogêneos, que assume “a crucial função de formar uma contingência”, fabricando uma espécie de meticulosa improvisação. Deane Blackler (2007, p. 28), em seu livro *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*, também reforça a ligação entre a “retórica paratática” e o uso “descontínuo” de imagens na ficção de Sebald, recorrendo a um artigo de Eric Santner sobre a parataxe na poesia de Hölderlin. Para um comentário dessas questões e uma expansão criteriosa da bibliografia sobre o autor, é possível conferir o capítulo de *History, Literature, Critical Theory*, de Dominick LaCapra (2013, pp. 54-94), dedicado a Sebald.

prescindíveis”: o romance de Levrero, que se configura como uma sorte de “exercício espiritual”, é todo ele “prescindível”. “A organização do romance é contemporânea e coincidente com a organização da vida”, uma “vida que foi simplificada até chegar a algo como uma construção mínima, um esboço, um esqueleto” (LADDAGA, 2010, p. 84). A experiência performada em *O romance luminoso* é a da “pausada edificação de um mundo”, que “se organiza em torno a uma vida altamente simplificada, reduzida a alguns poucos traços (algumas relações, algumas ações, alguns alimentos, algumas visões)”, dando a impressão de ser “um modelo ou maquete”: a vida em questão, continua ele, “é uma vida vazia, mas o aspecto dessa vacuidade que passa para primeiro plano é o da vacuidade não como ausência de uma presença positiva, mas como presença de uma potencialidade” (p. 103). A “luminosidade” do romance é decorrente não de uma mudança substancial (revolucionária) do mundo circundante, mas do conjunto mínimo de estratégias e procedimentos mobilizados pelo narrador *do interior* de um “presente torrencial” indistinto. Algo que Ben Lerner, escritor não mencionado por Laddaga, mas cuja poética é próxima das estéticas da emergência e de laboratório, resume na fórmula reiterada em seu romance *10:04*: “tudo será como agora, apenas um pouco diferente” (LERNER, 2014, pp. 1, 19, 109, 156 e 204).

Ainda que Laddaga não utilize ou mencione a noção de estilo paratático, sua conclusão enfatiza precisamente esse movimento crítico (que é tanto de descrição quanto de intervenção sobre um presente que é sempre dado *a posteriori*) de associação não hierarquizada. Quantos pontos de contato podem ser construídos e incorporados em um processo artístico? Ou ainda: de quantas maneiras o tráfico de elementos através de interfaces complexas (processos, locais físicos e sociais, discursos) pode ser intensificado? As questões se apresentam não só entre o “evento” e o “objeto”, mas especialmente entre o “presente daquilo que se faz” e os “passados multiformes com os quais esse presente quer se associar” (LADDAGA, 2010, p. 212). Mais uma vez o estilo paratático é mobilizado pela crítica dentro de uma reflexão estética que se pauta por três linhas de fuga simultâneas e complementares: preocupação com a montagem (de temporalidades e referências); reivindicação de um presente instável (um ponto de vista contingente que recusa a totalidade); e abertura

da cronologia em prol de uma fabricação da história (como defesa da dimensão plástica e maleável do próprio devir histórico).<sup>10</sup>

#### 4.

Como elemento final de minha própria elaboração paratática neste ensaio, quero trazer as reflexões de Ivan Jablonka sobre aquilo que denominou “o terceiro continente”. O artigo com esse título (*Le troisième continent*) foi publicado originalmente no número 18 da revista francesa *Feuilleton*, em 2016, dentro de um dossiê intitulado “Por uma literatura do real” [*Pour une littérature du réel*], acompanhado de ensaios assinados por Joan Didion, David Samuels, Janet Malcolm, Roberto Saviano, Jane Kramer, entre outros. Jablonka também lida com uma sorte de “estética da emergência”, a “emergência” desse continente que diz respeito a um vasto conjunto de obras narrativas de fronteiras (discursivas, epistemológicas, formais, disciplinares) instáveis. Em vários momentos do seu texto, ele mobiliza o deslizamento paratático das referências (dando a ver, simultaneamente, a vastidão desse “continente” indicado em linhas gerais e o caráter provisório de seu próprio levantamento, convidando, com isso, à interferência suplementar da crítica futura), citando, entre outros, Joseph Kessel, Georges Perec, Annie Ernaux, Primo Levi, Nuto Revelli,

---

<sup>10</sup> Em artigo recente, comentando Rancière e Laddaga e “os regimes das artes”, Ieda Magri fala sobre *Estética de laboratório*: “O que difere a produção do presente da moderna é a ‘velocidade de precipitação’ que essa tendência teria experimentado nas últimas décadas. A valorização crescente da vontade de o artista se mostrar em sua nudez. Laddaga não se dedicará aos *reality shows*, aos ‘espetáculos do eu’, à produção ligada à mídia, e sim à cena intimista na qual o que se dá não é o espetáculo, mas o estúdio, a observação de si pelo artista, e não pelo grande público. Assim, para além das evidências da emergência de algo tão radical como a arte colaborativa ou que valoriza a experiência, a vivência – ou talvez seja melhor dito, mais permeada por um valor ético que estético, porém não como função e sim como desejo: o desejo de uma ética – ainda permanece como uma das tendências das artes no tempo em que vivemos, uma literatura de matriz moderna” (MAGRI, 2019, p. 244). O mesmo livro de Laddaga é comentado por Luciene Azevedo em artigo sugestivamente intitulado “Reimaginar a vida, reimaginar a forma”: “Tal como penso a condição da arte contemporânea, tendo a acreditar que a noção de forma só se torna obsoleta, se a consideramos segundo as tensões que a justificavam para a arte moderna (sua relação com o ‘conteúdo’, com sua função). Pois me parece que parte do que continua chamando nossa atenção como criativo e inovador nas artes implica pensar a forma. Seguramente, não da mesma maneira que a vínhamos pensando desde as estéticas teóricas do formalismo, mas acreditando que a reelaboração das formas, mesmo o (in)forme, implica pensar ainda a forma” (AZEVEDO, 2019, p. 730). Nota-se, com isso, um esforço disseminado de dar conta da reflexão sobre a estética de Laddaga no campo compartilhado da literatura, da história e das artes visuais.

Nicolas Bouvier, Rodolfo Walsh, Varlam Chalamov, Javier Cercas, Tom Wolfe, Gay Talese, Patrick Modiano e Svetlana Aleksíevitch.

Jablonka (2017, p. 12) reconhece em parte da produção contemporânea uma “literatura do real” que recusa a ideia simplista de que “os ‘fatos’ falam por si próprios” e de que “as palavras estão ‘coladas’ à realidade”, uma postura que se afasta do “objetivismo do século XIX” e que “se interroga sobre a maneira pela qual os fatos são precisamente estabelecidos”. Mais uma vez, a história (e seus correlatos próximos como a realidade, a verdade e a perspectiva) é mobilizada em sua dimensão de fabricação, mais do que de descoberta. A “observação” não basta (Jablonka menciona as poéticas fundadoras de Flaubert, Maupassant e Zola), é preciso que ela seja reconfigurada a partir de sua artificialidade intrínseca e incontornável – em suma, é preciso ficcionalizar a pretensa neutralidade da observação. É nesse sentido que o autor resgata algumas “ficções metodológicas” que funcionam como “ferramentas cognitivas”: hipóteses, enunciação do possível e do plausível, processos de desfamiliarização, conceitos como o “tipo-ideal” de Max Weber, o “véu de ignorância” em Rawls, o “jogo” em Bourdieu, o “contrafactual” e os anacronismos (JABLONKA, 2017, p. 13). É o deslizamento paratático das produções do presente que permite a expansão de sentido – por um efeito *Nachträglichkeit*, *a posteriori* – das “ficções metodológicas” do passado e do imperativo da “observação” no contexto literário do século XIX, por exemplo.

Na perspectiva de Jablonka (2017, p. 14), o que articula os diferentes discursos emitidos sob esse registro é a “investigação”: uma atividade humana que busca resolver problemas, “uma forma de abordagem literária que produz saber” e que “transcende [...] as nossas corporações acadêmicas”, podendo “ser aplicada e estendida tanto às ciências quanto à vida cotidiana”, familiar, “simultaneamente”, “ao detetive, ao policial, ao juiz de instrução, ao jornalista, ao arqueólogo, ao historiador e ao sociólogo”. Em um sistema ordenado a partir da investigação, “a ficção não seria mais constitutivamente literária” e “a procura pelo verdadeiro se transformaria [...] em um dos critérios da literalidade”, de forma que “a investigação não se definiria mais por sua suposta falta (a ‘não ficção’)” (p. 16). Daí surge o continente de que ele fala, uma sorte de espaço imaginativo disponível à elaboração paratática como estratégia de resistência à dissolução do estético: “investigações, livros de viagem, explorações do distante ou do banal”, uma “literatura-pesquisa”, “um conjunto de textos bastardos, entre cães e lobos, sem cartas de nobreza, em contato com o mundo e

plenamente democráticos; textos mais desejosos de compreender do que de narrar ou inventar”; em suma, “uma forma de escrita [...] atormentada pela vontade de decifrar o nosso mundo”, uma “literatura que procura compreender o que está acontecendo, o que se passa, o que se passou, o que os desaparecidos e o mundo antigo se tornaram; um novo espaço que permite inscrever o verdadeiro em formas renovadas” (JABLONKA, 2017, p. 17).

Um arco de referências que se inicia em 1971 com Hayden White é encerrado, provisoriamente, em 2016 com Ivan Jablonka – que, é importante mencionar, também cita Auerbach em seu texto, ressaltando a atualidade da reflexão teórica sobre a mistura de estilos de *Mimesis*, o atravessamento da “palavra divina” com “a existência das pessoas do povo: artistas, pecadores, enfermos, prostitutas” (JABLONKA, 2017, p. 12). O deslocamento paratático se apresenta, portanto, não apenas como um método de montagem de referências, mas como uma estratégia multiforme de resistência à dissolução do estético, na medida em que opera na fronteira entre diferentes disciplinas (história, literatura, filosofia, sociologia) e diferentes níveis de inscrição do discurso (crítico, descritivo, narrativo). Toda montagem de textos é também uma montagem de tempos, como mostra a elaboração de Rancière a partir da “grande parataxe” ou a elaboração de Foster a partir do “retorno do real”, ou a elaboração de Laddaga a partir das estéticas da “emergência” e do “laboratório”. O desenho crítico proposto neste ensaio teve como objetivo enfatizar a posição provisória de todo esforço teórico (resgatando etimologicamente a *theōria* como “contemplação”, “visão”, “especulação”, e o *theōros* como “expectador”), tomando a incompletude não como insuficiência, mas como potência para a ampliação do debate.

---

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Trad. Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- ARAÚJO, Nabil. Do “viver” e do “morrer” nos estudos literários: Gayatri Spivak e a morte da literatura comparada como *Aufhebung*. *Remate de Males*, v. 35, n. 1, 2015, pp. 83-100. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8641507>>. Acesso em: 18 out. 2020.

- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Fayard, 2002.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2007.
- AZEVEDO, Luciene. Reimaginar a vida, reimaginar a forma. *Revista Remate de Males*, v. 39, n. 2, 2019, pp. 726-740. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655722>>. Acesso em: 3 nov. 2020.
- BLACKLER, Deane. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*. Rochester, NY: Camden House, 2007.
- BOUILLIER, Grégoire. *O convidado surpresa*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1997.
- DE DUVE, Thierry. *Look: One Hundred Years of Contemporary Art*. Bruxelas: Palais de Beaux Arts, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Qu'est-ce qu'une traduction relevante?* Paris: L'Herne, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. Trad. Maria Ozomar Ramos Squeff. In: ZIELINSKY, Mônica (Ed.). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003, pp. 19-53.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- GRAY, Richard T. *Ghostwriting: W. G. Sebald's Poetics of History*. Nova York: Bloomsbury Publishing USA, 2017.
- HUCHET, Stéphane. *Suite française*. Georges Didi-Huberman, uma experiência na História da Arte. *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 4, n. 3, set. 2020, pp. 193-208. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4605>>. Acesso em: 20 out. 2020.

- JABLONKA, Ivan. O terceiro continente. Trad. Alexandre de Sá Avelar. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2017, pp. 9-17. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41248/21809>>. Acesso em: 21 out. 2020.
- LACAPRA, Dominick. *History, Literature, Critical Theory*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2013.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- LAHIRE, Bernard. *La culture des individus*. Paris: La Découverte, 2004.
- LERNER, Ben. *10:04*. Nova York: Faber and Faber, 2014.
- MAGRI, Ieda. Sobre a dificuldade de nomear a produção do presente: Rancière e Laddaga e os regimes das artes. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 29, n. 3, 2019, pp. 229-248. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18864>>. Acesso em: 28 out. 2020.
- MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MUFTI, Aamir R. Erich Auerbach and the death and life of world literature. In: D'HAEN, Theo; DAMROSCH, David; KADIR, Djelal (Eds.). *The Routledge Companion to World Literature*. Londres: Routledge, 2011, pp. 93-102.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-Éditions, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SAID, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- STALLABRASS, Julian. *Art Incorporated*. Nova York: Oxford University Press, 2004.
- TILLY, Charles. *Stories, Identities and Political Change*. Nova York/Oxford: Rowman & Littlefield, 2002.
- UMACHANDRAN, Mathura. The World in Auerbach's Mouth: Weltliteratur after Philhellenism. *Classical Receptions Journal*, v. 11, n. 4, 2019, pp. 427-452.
- WAJCMAN, Gérard. *L'objet du siècle*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1998.

- WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- WHITE, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- WHITE, Hayden. *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- WORMS, Frédéric. Prenez soin de vous. À quoi tenons-nous? *Esprit*, v. 11, nov. 2007, pp. 250-254. Disponível em: <<https://www.cairn-int.info/revue-esprit-2007-11-page-250.htm>>. Acesso em: 8 abr. 2021.

Recebido: 12/11/2020

Aceito: 25/3/2021

Publicado: 21/6/2021